

**Discours de M. Arnaud d'Hauterives,
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts**

Séance solennelle du mercredi 18 novembre 2009

**Les fleurs en peinture
Nature et symboles**

Monsieur le Chancelier,

Madame le Secrétaire perpétuel de l'Académie française,

Monsieur le Secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences,

Madame et Messieurs les Ambassadeurs,

Chers confrères,

Mesdames, Messieurs,

Les poètes ont célébré les fleurs avec constance, ferveur et délicatesse. Compagnes des fantaisies et de l'amour fou, symboles de la beauté des femmes et de la brièveté de la vie, images des abîmes modernes, violents et visionnaires, telles sont les fleurs de Shakespeare, de Ronsard ou de Baudelaire.

Eléments centraux du jardin sacré, les motifs floraux apparaissent aussi avec précocité dans la peinture, sur les fresques de Cnossos ou de Thèbes. Les catégories picturales académiques ont pourtant longtemps considéré les fleurs comme un sujet mineur en accordant les premières places à la peinture historique, et au portrait.

« C'est un peintre de fleurs », entend-on dire parfois avec un brin de condescendance... Il est vrai que, comme le dit un autre poète, Saint-Exupéry, « *les fleurs sont faibles, elles sont naïves* », ce qui les range dans la catégorie des objets esthétiques émouvants mais sans noblesse. Si le merveilleux floral d'une Séraphine de Senlis ou d'un Douanier Rousseau enchante, les mille fleurs « *imprégnées d'esprit gothique* » et les corolles paradisiaques des jungles de verre appartiennent à une peinture que l'on nomme naïve ou primitive.

Ce n'est pas si simple pourtant. Les fleurs, dit aussi Saint-Exupéry, « *sont contradictoires* ». C'est qu'au-delà de leur touchante simplicité, celles-ci gardent jalousement leur mystère. Les plus grands, Dürer, Zurbaran, Fantin-Latour ou Monet, ne s'y sont pas trompés et ont éprouvé leur art à la perfection harmonieuse des proportions, des matières et des coloris. C'est

pourquoi j'ai souhaité évoquer aujourd'hui ce sujet avec vous et montrer que, loin d'être un sujet insignifiant, la fleur s'impose au contraire dans l'œuvre de ces peintres comme symbole de l'humaine condition et comme fragment de la beauté du monde.

Organisme fugace qui naît, vit et meurt pour renaître, la fleur accompagne l'homme dans son rêve d'éternité. « *Tombeau pour Perséphone, le jardin précise et circonscrit, dans l'intimité de ses plates-bandes fleuries et défleuries, le rituel cyclique qui fait naître et mourir la déesse.* » Cosmogonie que célèbre Nicolas Poussin dans *Le Règne de Flore* conservé à Dresde. La déesse danse en son jardin dans une lumière dorée et douce de printemps. La composition idéale qui met en valeur le décor antique peuplé de la gloire des dieux et des héros, offre cependant la première place au paysage naturel et au sous-bois nourricier.

C'est qu'au jardin de Flore, les humains aimés des dieux sont éternels, à l'image de la fille chérie de Déméter. Jacinthe, narcisse ou anémone naissent du sang versé des éphèbes, des nymphes et des naïades. On reconnaît par exemple Clytia qui, se consumant d'amour pour Apollon, se transforme en héliotrope au crépuscule. Poussin suggère la future métamorphose du corps de la nymphe, ployé vers le soleil comme une grande fleur blonde. Van Gogh se réchauffera lui aussi à cette haute note jaune : les lumineuses fleurs coupées des *Tournesols* d'Arles ne nous apparaissent-ils pas comme autant d'autoportraits aux corolles échevelées dont les yeux semblent nous observer tandis que s'écoule la vie, de la promesse de l'éclosion au flétrissement futur ?

Dans le tableau de Poussin, l'on remarque également des roses qui accompagnent la danse de Flore. Attribut de Vénus dans l'Antiquité, la rose symbolise en effet la beauté féminine à partir de la Renaissance. Ainsi la Vénus de Botticelli naît-elle sur un fond de couleurs claires et froides tandis que de l'écume éclosent, dans une idéale fusion des règnes, des roses blanches accordées à la carnation de la déesse. Titien, qui choisit un décor intérieur pour la *Vénus d'Urbino* la représente aussi tenant un bouquet de roses. Le traitement des fleurs souligne la virtuosité du peintre : le pinceau semble avoir puisé au rose sombre des pétales pour figurer l'ombre de l'ombilic, les nuances colorées du sein et de la bouche. Cette impression est encore accentuée par la curieuse façon dont la déesse tient le bouquet : les doigts sont enfouis dans les fleurs et leur chair veloutée semble se fondre dans ceux des pétales.

Désormais, la rose, apparue pour la première fois, environ 2000 ans avant Jésus Christ, sur la fresque à l'oiseau bleu du palais de Minos à Cnossos, règne sur les jardins d'amour, de Tintoret à Manet, de Rubens à Watteau. La moderne serveuse du bar des *folies Bergères* de Manet orne son décolleté des fleurs de la déesse tandis que la *Suzanne* biblique du Tintoret s'entoure de ses attributs. A gauche, un mur de roses la protège des vieillards tandis qu'à droite une masse végétale sombre fait ressortir sa nudité et la splendeur de sa carnation magnifiée par le linge fin, les perles et le miroir. La scène, discrètement érotique, est sacrée et profane à la fois : fleur de lumière blanche, Suzanne scintille tel un lys pur tandis que flamboient les rosiers du muret.

Cet anthropomorphisme qui conduit à célébrer la beauté des fleurs et des êtres en les mettant sur un même plan est en réalité une tentation permanente des peintres dont on trouve

l'aboutissement chez Picasso. Après avoir fait de Marie-Thérèse un symbole de fécondité dans *La Femme nue couchée aux fleurs* il mène la recherche à son terme en métamorphosant Françoise Gilot en fleur. Son beau visage prend vie dans le cœur dessiné à grands traits noirs. Sa chevelure abondante rayonne en trois pétales tandis que sa taille, affinée et gracile comme une tige, porte les fruits ronds et épanouis de sa féminité. Les plages de couleur bleu et vert assez uniformes, se développant en cercles et en ovales, évoquent avec une remarquable économie de moyens un monde vivant et organique : femme ou fleur, Picasso ne fait là aucune différence, ce que confirme Françoise Gilot en rapportant que Picasso travaillait en même temps *La Femme-fleur* et plusieurs natures mortes.

La symbolique des fleurs développée par les mythes grecs prend également une grande importance dans la peinture religieuse dès le XV^{ème} siècle, à la suite des enluminures et des roses de verre des églises. «*L'art du vitrail* », comme le dit si bien Georges Duby, «*aboutit à ces roses* » symboles des «*cycles du cosmos, du temps se résumant dans l'éternel, et du mystère de Dieu, Dieu lumière, Christ soleil.* » «*Les roses, ajoute-t-il, figurent encore la Vierge, c'est-à-dire l'Église.* »

Le jardin de Flore, locus aemonus antique, devient ainsi l'Eden de la Bible puis l'enclos de Marie. Le *Cantique des cantiques* célèbre la rose, la plus belle fleur de l'hortus conclusus et la fleur de Vénus devient l'une des fleurs mariales. L'abbé de Perseigne, par exemple, compare la Vierge Marie à un jardin où fleurissent les lys blancs, les violettes et les roses. Cet enclos fleuri va constituer, on le sait, le fond des annonces italiennes, rhénanes et flamandes et celui des madones à l'enfant : jardinet de l'*Annonciation* de Fra Angelico, petit jardin de Marie du Maître des Heures du duc de Bourgogne, jardin de roses et de lys de *La vierge au Chancelier Rolin* de Van Eyck ou du diptyque de Wilton... On ne peut tous les citer.

Le plus célèbre de ces Jardins de paradis est celui que l'on doit au Maître rhénan du même nom. Ce chef d'œuvre du gothique international, conservé à Francfort et exposé récemment à Strasbourg, reflète une connaissance très sûre de la peinture italienne. La description précise de la nature est en harmonie avec la vision religieuse : le riche tapis de mille fleurs se déploie aux pieds de figures féminines fines et tranquilles. Marie, en haut, au centre de la composition lit tandis que jouent sainte Catherine et l'enfant Jésus. A gauche Dorothée cueille des cerises et sainte Barbe puise de l'eau. A droite se reposent l'archange Michel et saint Georges. Aux étoffes délicates et colorées répondent le bleu des violettes et des iris, la blancheur des lys, des muguet et des fleurs de fraisiers, le rouge des pivoines et des roses aux tiges dépourvues d'épines tandis qu'une chaude lumière d'été et d'éternité nimbe les ors des ailes et des cheveux, le blanc virginal du muret.

La rose joue également un rôle essentiel dans les représentations de la Madone à l'enfant. A cet égard, la comparaison entre la madone de Botticelli et celle de Martin Schongauer est saisissante et mérite que nous y arrêtions un instant. La *Vierge au fraisier* de Botticelli est assise devant deux rosiers, un blanc et un rouge, qui ferment, à parts égales, la scène. Marie tend à l'enfant une pure rose blanche à peine éclos, dans un jardinet qui semble encore à l'abri du temps et de la douleur. Bien différente est *La vierge au buisson de roses* de Martin Schongauer. Marie trône, en majesté. Elle est drapée du rouge de la Passion qui orne déjà tous les pétales de roses, éclos en abondance en son jardin d'épines. L'enfant est nu, blanc et pur comme le linge et comme cette unique rose blanche qui fleurit à la gauche de Marie. Cette rose à peine éclos se fanera, le linge deviendra linceul. Ainsi se lit la destinée de l'Enfant, le

sacrifice et la douleur, dans les entrelacs du rosier de la Vierge de Colmar : « *l'histoire (est) écrite depuis toujours. Il suffit (à Marie) de baisser les yeux pour en lire la preuve, inscrite dans le moindre pétale.* »

Les premières représentations de fleurs coupées s'observent dans les Annonciations. Dans les oeuvres de Veneziano, de Lippi ou de Carpaccio, de Léonard de Vinci, de Raphaël et du Titien mais aussi plus près de nous, de Maurice Denis, le lys, attribut de Gabriel, reste une fleur unique que l'archange offre à Marie pour lui annoncer la future naissance de Jésus.

Ce même lys est au contraire présenté avec d'autres fleurs, selon la mode du bouquet apparu en Occident au XV^{ème} siècle, dans un vase posé à même le sol, chez Zurbaran, Robert Campin ou Hugo van der Goes. Le bouquet possède une valeur symbolique : Philippe de Champaigne peint, par exemple, devant la Vierge agenouillée, un vase fleuri contenant trois lys et diverses autres fleurs dont des roses et des tulipes afin de célébrer sa virginité avant, pendant et après la Nativité mais aussi la perfection de ses vertus et de sa beauté. On trouve ensuite ce vase représenté seul, sur les revers. La portée religieuse de la nature morte reste cependant affirmée. Lorsque Memling peint un vase de fleurs mariales, lys, iris et ancolies au dos du portrait du *Jeune Homme en prière*, il confère à ce tableau une valeur d'image votive conformément à la commande du donateur. De même lit-on cet avertissement très clair sur le célèbre diptyque des *Vases de fleurs* de Ludgrer tom Ring le Jeune, aux lys blancs et aux iris dorés : « *Dans les paroles, les plantes et les pierres se trouve Dieu.* »

Avec le développement de la nature morte de fleurs, chez les maîtres flamands, Jacques de Gheyn et Ambrosius Bosschaert puis Jacob van Walscapelle ou Jan Bruegel de Velours, cette valeur allégorique tend cependant à s'atténuer au profit d'un art naturaliste, comme le montre, par exemple, le *Bouquet de fleurs* de 1607. Le motif floral est le seul sujet du tableau. Les fleurs de Marie y côtoient plus de cent autres variétés peintes avec une extrême précision par Bruegel de Velours qui dispose, pour ce faire, de recueils d'images tirées d'herbiers et de florilèges. Le bouquet aux couleurs vives mêle, sur un fond sombre, de simples fleurs des champs, en particulier les fleurs de fraisier du jardin de paradis, et de rares fleurs cultivées comme la précieuse tulipe dont on observe plusieurs variétés dans la partie centrale, à côté des roses blanches. La composition est particulièrement originale : les plus grosses fleurs se trouvent en effet au faîte du tableau, fritillaire, iris bleus, lys blancs et pivoine rouge, tandis que les plus frêles composent la base du bouquet. Bruegel renvoie encore dans cette nature morte à la signification symbolique la plus courante, celle que développent les vanités : la fugacité de la fleur coupée, et en particulier de la fleur des champs, dit la fragilité de la vie humaine et la précarité des choses terrestres. Les fleurs épanouies côtoient celles à demi fanées ou flétries, matérialisant ainsi le cours inexorable du temps.

Ce symbole résiste même à la fonction documentaire ou décorative des natures mortes flamandes à la tulipe. Les coûteuses fleurs sont en effet devenues le sujet de toiles permettant de remplacer les véritables tulipes lors des transactions boursières ou d'ornez les belles demeures de Bruges, d'Anvers ou d'Amsterdam. Dans le tableau de Jan Steen, *Le Bourgeois de Delft et ses filles*, le bourgeois, confortablement assis sur un banc devant l'ample entrée de sa demeure fait l'aumône à une mendicante de la ville tandis que sa fille au premier plan tourne le dos à la scène et semble regarder le spectateur. Un bouquet de fleurs coupées à la tulipe blanche retient notre attention. Ce bouquet pourrait constituer, en raison de la richesse

de son exécution, le sujet même d'une nature morte, symbole de l'opulence du bourgmestre. Il est pourtant curieusement isolé de la scène, dans une niche, sur le rebord de la fenêtre... Discrètement placé dans la composition, il fonctionne plutôt comme un memento mori rappelant que la maîtresse de maison n'est plus...

Il n'empêche. Au-delà de l'allégorie, le souci de réalisme et l'aspiration à célébrer la beauté du monde commencent à s'imposer aux peintres bien avant l'avènement de l'homme sensible et herboriste du XVIIIème siècle ! L'art du jardin se développe à la Renaissance sous l'impulsion de l'activité économique et, comme dans le monde antique, il est un lieu où il fait bon vivre. On découvre la flore du Vésuve sur les fresques de Pompéi. La délicate peinture murale de la maison du bracelet d'or représente par exemple les roses cultivées en abondance dans les jardins privés, sur les toits et sur les balcons. Dans le *Décameron* de Boccace puis dans le *Roman de la Rose*, le jardin allégorique est avant tout une source de joie. Et si le Christ, jardinier céleste des âmes, veille dans le jardin de Bruegel de velours, le tableau charme surtout la vue par la richesse des coloris, des matières et des formes.

La volonté d'imiter avec exactitude la nature existe on le sait depuis l'origine de la peinture comme le rappelle l'anecdote de Pline l'Ancien à propos du peintre Zeuxis. Cette esthétique résolument naturaliste s'affirme dans les natures mortes de fleurs des cabinets de curiosités dès le XVIème siècle, sous l'influence des florilèges et des livres de botanique qui imposent une vision concrète des fleurs de toutes saisons, tradition que Redouté perpétuera et portera à la perfection. Le motif floral reste cependant écarté de la grande peinture. Dürer, l'un des premiers artistes à proclamer que la qualité essentielle d'un bon maître est de « *produire des choses nouvelles qui, jamais auparavant, ne sont venues à l'esprit de quiconque* », choisit résolument de lui consacrer son talent. En optant pour l'aquarelle, il accorde cependant la modestie et la délicatesse du matériau à son sujet. *La Grande pièce d'herbe*, vue délicieuse et minutieuse, prise sur le vif, d'un fragment de nature printanière représente, avec un art et une passion poétique et scientifique communicatifs, de simples herbes et fleurs des champs, pâquerettes ou pimprenelles mêlées. En dépit, ou en raison du sujet, il s'agit d'une œuvre majeure qui occupe, avec tous les paysages de Dürer peints sur le motif, une place particulière dans l'art européen autour de 1500.

Ces œuvres restent en effet sans descendance immédiate, malgré quelques autres tentatives. Citons Holbein le Jeune, qui, sans oser faire du motif floral l'élément central du tableau, profite de la commande de Georg Gisze pour faire démonstration de sa virtuosité. Il fait figurer à l'arrière-plan de la maison de commerce de Londres et sur la table du riche marchand, des objets caractéristiques de sa profession : instruments et papiers, horloge, cachet, sceau, boîte emplies de pièces de monnaie. Le vase de fleurs fait exception. Il n'a en effet aucun rapport avec le métier du riche marchand. Le regard est attiré cependant par les fins pétales d'œillets désordonnés qui éclatent en touches rouges et violettes sur l'étoffe noire de la veste pour s'accorder aux plis de la manche du pourpoint de soie et aux chamarrures du tapis d'Orient. La composition elle-même est curieuse. Le vase, placé de façon improbable devant le coude et au bord de la table, donne l'impression d'un motif intégré après coup. Ce bouquet d'œillets fonctionne alors comme un tableau dans le tableau, une mise en abîme des talents du peintre à travers une nature morte de fleurs célébrant le sensible, comme le feront plus tard les toiles de Chardin ou de Manet. De même, dans *La Parole des aveugles* de Bruegel l'ancien, la pièce d'eau à l'iris se distingue-t-elle nettement de l'ensemble. La fleur, saisie en gros plan, n'est pas à l'échelle : presque aussi grande que le visage de l'aveugle, elle

semble peinte pour elle-même. Le jeu des matières, eau et pétales aux reflets changeants, annoncent l'œuvre de Monet.

Il faut en effet attendre les Impressionnistes pour que les fleurs, objets esthétiques mineurs, soient enfin célébrées pour elles-mêmes. L'influence des estampes japonaises est alors déterminante. Motif noble, écrin de l'harmonie du monde, ainsi sont les *Iris sur un pont* d'Ogata Korin. Peints au XVIIIème siècle en gerbes vertes sur fond d'or où vibrent le bleu et le noir, ces iris sont déjà ceux de Van Gogh et ceux de Monet. Aplats de couleurs, asymétrie, déplacement de la ligne d'horizon, cadrage sans profondeur sont caractéristiques des maîtres du paysage comme Hokusai et Hiroshige, acquis par les Impressionnistes. On retrouve leur influence dans le *Bouquet de fleurs* de Gauguin peint à Tahiti en 1897 et conservé à Marmottan, dans les bouquets de Redon ou de Caillebotte. Aucun peintre cependant n'ira aussi loin dans cette quête de la beauté que Monet. A Giverny, il s'affranchit de toute influence picturale pour revenir au jardin, un enclos de fleurs, « *un tableau (...) à même la nature* », sa « *première et vivante esquisse* » selon le mot de Proust. Peintre et donc jardinier, Monet voit dans la variation des plantations et des fleurs une source inépuisable de motifs, « *pour peindre dans les mauvais jours* ». Il cultive, herborise, thésaurise, commandant des fleurs aux plus grands pépiniéristes, rapportant des espèces rares de ses voyages, échangeant des boutures avec Caillebotte. Giverny, déclare-t-il, est « *son plus beau chef d'œuvre* ». Dans un paysage clos par le pont japonais, des allées d'arbres dessinent l'ombre tandis que l'eau accroche le mouvement et la lumière, fragmentant les iris et les nymphéas en touches de couleurs pures. Chrysanthèmes, fuchsias, hémérocailles et cerisiers japonais disent les heures et les saisons. Patience d'artiste... Pendant vingt sept ans, Monet étudie sur le motif les infinies variations de cette pièce de nature et confie : « *Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession.* » Et nous assistons dans le ravissement des sensations pures « *au prodige des nymphéas* ». Monet invente, détaché de toute référence « *aux tapis de la mémoire.* » L'unique projet est désormais de peindre les fleurs, avec candeur, avec bonheur, comme nous l'explique Degas dans *Femme accoudée près d'un vase de fleurs*. Le cadrage impose au regard le bouquet vif et désordonné tandis que le modèle, poussé hors du tableau, regarde ailleurs... Comme le résume plaisamment Françoise Barbe-Gall, « *la vie éphémère des fleurs* » n'inspire désormais aucune réflexion à la jeune femme. « *Ces fleurs là, ajoute-t-elle, n'ont rien à enseigner que leur pétulance et ne prétendent à rien d'autre qu'à leur existence présente* ». Affirmation que confirme l'absolue et simple perfection des *Chrysanthèmes blancs et jaunes* de Caillebotte.

Après tout dit Manet, « *Un peintre peut dire tout ce qu'il veut avec (...) des fleurs.* » En suivant la déclaration du maître, il m'est agréable de conclure ce propos par l'évocation du remarquable portrait de Berthe Morisot, dont le poète Paul Valéry faisait l'éloge dans sa préface au catalogue de la rétrospective de l'Orangerie. « *Je ne mets rien dans l'œuvre de Manet, écrivait-il, au-dessus d'un certain portrait de Berthe Morisot, daté de 1872 .* »

Le visage et le bouquet de violettes qui orne l'échancrure du corsage sont peints avec la même présence expressive, la même touche et la même texture. Sur la belle figure présentée de face, la pâleur de la peau est rehaussée par le noir des yeux, des violettes, du chapeau et des

rubans qui entourent le cou. L'éclairage vient de la gauche du tableau et renforce l'opposition des valeurs claires et foncées, le fond gris, le voilage ocre, et le noir profond en aplats qui occupe une grande surface. Cheveux et pétales sont peints avec un art identique, par touches légères et fluides. Variation sur le noir où Valéry admire, je cite, « *l'harmonie étrange des couleurs* » et « *l'opposition du détail futile et éphémère d'une coiffure de jadis avec je ne sais quoi d'assez tragique dans l'expression de la figure* ».

Comme vous le savez, Manet offrit à Berthe Morisot une autre toile, la même année, un simple tableau de fleurs, le *Bouquet de violettes à l'éventail et à la lettre*. Quelle signification accorder à ce don ? L'on distingue nettement sur le billet plié le nom de la destinataire et la signature de Manet. A la bibliothèque de l'Institut, remarque Alain Jaubert, les archives de Berthe Morisot renferment des centaines de lettres adressées à la grande artiste. Quatre seulement sont signées de Manet. Banales, elles ne nous apprennent rien. Et si l'éventail qui figure aussi sur ce tableau nous en disait plus ? Souvenons-nous que cet objet figure dans trois autres portraits de Manet, dont *Le Balcon*. Pourtant, plutôt que d'y voir un simple accessoire d'atelier, ne pourrions-nous pas le comprendre comme une allusion à la poésie de Mallarmé, l'ami de Manet ? Le poète symboliste des *Eventails* a donné un ambitieux programme, je cite : « *Je dis une fleur ! et, hors de l'oubli (...) se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.* » Le pouvoir d'évocation du bouquet de violettes tiendrait alors à une singulière « *présence d'absence.* » Plutôt que de décrire la jeune femme pour en saisir le mystère, le peintre se serait ravisé et aurait choisi de suggérer la beauté du « *rayon violet de ses yeux* » par son absence même, dans le « *charme* » bleu et noir des simples fleurs assemblées. Il nous semble que la magie suggestive du bouquet de violettes, sa forte « *présence* » esthétique, ce presque rien qui dit tout, avec détachement et passion, fait de cette humble nature morte de fleurs une œuvre majeure, un manifeste de la modernité et du pouvoir de la peinture.